

Athanasia Glycofrydi-Leontsini

University of Athens

Κείμενο και Εικόνα:

Ο Τηλεοπτικός Μ. Καραγάτσης¹

Abstract

Text and Image: M. Karagatsis's Televised

This paper is divided into two parts. In the first part I deal with the relations between literature and television, a new expressive and representative media of modern art which combines various forms of art and expression with technology and technique, by connecting text with image and by posing the question of faithful or non-faithful mimesis or representation. The adaptation of literary works into cinematography, written by classic but also contemporary writers, has been a creative conversion of written text into images which revealed the dynamic relation between text and image, but also the value of the seventh art. The same is true about television, which constitutes in our times an important form of expression, communicative but at the same time representative, relating directly to the representative power of cinematography and, from a theoretical point of view, with interpretation which refers to value-judgments exegeses. At any rate, the televised adaptation of a literary work constitutes a creative representation and expression of the script-writer's and the director's imagination, since the literary work is usually the first material of a cinematographic or televised production that creates a new form of art and reveals the relations amongst the arts, but also those of the creative contributors involved in it.

In the second part of my paper, I explore the televised Karagatsis (1908-1960), whose several works have been rendered into successful

adaptations into the small screen, and I attempt a listing of the televised adaptations of his novels and short stories that reveal the questions that I analyzed at the first part of my paper. Short-story writer and novelist, one of the most important of his generation in the 1930's, M. Karagatsis wrote novels, short-stories and theatrical plays that had a great impact to the literary audience. Although he remains the myth-maker who 'traps' into his text his own self and his personal reality, Karagatsis, via his work, is also revealed as an 'adequate memoir writer' of his time, and provides modern Greek prose writing with a strong cosmopolitan air at a time where the character and historical novel prevailed, establishing thus the urban/bourgeois novel.

From the first Karagatsis's novels to be adopted into the small screen, during the period 1974-1981, were *Giougerman* (1940) and *Colonel Liapkin* (1933) in which the author uses the story of real persons as narrative material. The characteristic feature of both these novels, as well as of that of *Chimaira* (1936), is the pinpointing of a true that concerns all emigrants and refugees and their success or failure, as the case might be, to acclimatize into the Greek society of the 1930's. *Giougerman* and *Colonel Liapkin* were amongst the established literary texts which were adapted for the needs of the small screen during that period, when a "small cultural renaissance" was created, with the restoration of democracy and the 'metapoliteusis' period and the abolition of censorship, that had a general impact also at the TV programmes produced by the YENED TV Channel. The *Mithistorima ton Tessaron* which was written in rotation by the best known novelists of the 1930's generation (Stratis Myrivilis, M. Karagatsis, Aggelos Terzakis and Elias Venezis), was adapted into a social serial of the time and was played on TV a few months before the 'period of *allagis*', when after the national elections of the 18th of October 1981, the merging of the two State TV Channels takes place and the change of the TV Executive Directors, creating thus a climate similar to that of the 'metapoliteusis' period. The *Kitrinos Fakelos*, a two volume detective style 'meta-novel' with an important psychoanalytical sub-content, which was published in 1956, is the last and most complex Karagatsis's novel that was televised by ANT1, starting on Monday 1st October 1990. It was considered as one of the first attempts of the newly established private television to antagonize the state one with a large and expensive production.

At the same time, in my paper I also investigate into the televised adaptations of Karagatsis's short-stories. The *Bourini* is an adaptation of Karagatsis's short-story that was written during the period of the German Occupation, and a social telly era serial in five 45 minutes' episodes, produced by ET2 and played on the 28th of January 1987, which puts forward the issue of bourgeois corruption. *To Nero tis Vrochis*, an adaptation of Karagatsis's short-story as a 50 minutes' TV film, was shown on television for the first time on Thursday 2 November 1983. Karagatsis also inspires, nevertheless, younger screen players, since the scenario entitled *Monachiki Vroxi* by Nikolaos Michas, which came out from Karagatsis novels entitled *To Nero tis Vroxis* and *I Monaxia*, a collection of novels that was published in 1950, awarded him fairly recently the Best Award of Adapted Novel Scenario for a short length movie in 2008 which was declared a 'Karagatsis Year', while in 2007 two new productions of his plays took place, *Giougerman* and *To 10*. The adaptation of Karagatsis's works into the small screen reveals the impact of his literary work to the wider audience but also the public's interest to go over from the image to the text.

I. Κείμενο και εικόνα, λογοτεχνία και τηλεόραση

Οι σχέσεις λογοτεχνίας και φιλοσοφίας,² ποίησης, ζωγραφικής και φιλοσοφίας,³ λογοτεχνίας και κινηματογράφου, λογοτεχνίας και αλήθειας,⁴ έχουν διερευνηθεί και σχολιασθεί ευρύτατα. Η λογοτεχνία, η οποία απεικονίζει την ανθρώπινη φύση και περιγράφει ανθρώπινες πράξεις, είναι ίσως η μοναδική τέχνη που περιλαμβάνει «αξίες ζωής», γι' αυτό και η σωστή εκτίμησή της δεν είναι πρωταρχικά αισθητική. Οφείλουμε επίσης να αναγνωρίσουμε πως οι αξίες που εκφράζουν τα λογοτεχνικά έργα σε σχέση με τον εξωτερικό κόσμο είναι κυρίως υποκειμενικές και διαφορετικές τόσο για τους αναγνώστες όσο και για τους κριτικούς, γι' αυτό και υπόκεινται σε διαφορετικές ερμηνείες. Η διερεύνηση ωστόσο των σχέσεων λογοτεχνίας και τηλεόρασης, ενός νέου εκφραστικού και παραστατικού μέσου της σύγχρονης τέχνης - που συνδυάζει την τεχνική, την τεχνολογία και διάφορες μορφές τέχνης και έκφρασης - παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί συνδέει το κείμενο με την εικόνα και θέτει το θέμα των σχέσεων της πίστης ή μη μίμησης ή αναπαράστασης. Αν και

αρχικά η τηλεόραση, της οποίας η εφεύρεση βασίστηκε σε μια σειρά διαδοχικών ανακαλύψεων διαφόρων επιστημόνων που στηρίζεται σε ένα σύστημα εκπομπής και λήψης εικόνων, περιορίστηκε σε εκπομπές που περιελάμβαναν ειδήσεις, αποτελέσματα αγώνων κρίκετ και ταχυδακτυλουργικά τρικάζ, ωστόσο ήδη από το 1937 διεύρυνε τον ορίζοντά της και μας έδωσε την πρώτη παραγωγή του BBC μιας σκηνοθετημένης και κινηματογραφημένης για την τηλεόραση παραγωγής του θεατρικού έργου του Λουίτζι Πιραντέλο *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*. Έκτοτε οι σχέσεις της τηλεόρασης με τον αφηγηματικό λόγο, μυθιστορηματικό ή θεατρικό, καθιερώνονται και αποδεικνύεται η δυναμική των εικόνων, όχι πλέον των ζωγραφικών ή κινηματογραφικών έργων αλλά των τηλεοπτικών σειρών ή τηλεταινιών των οποίων τα σενάρια δημιουργούν, όπως παλαιότερα οι ζωγραφικοί πίνακες, με ρεαλιστικό ή συμβολικό τρόπο, μια νέα μορφή παραστατικής τέχνης, που συγκρίνεται συχνά με τη φωτογραφία, τη ζωγραφική και κυρίως τον κινηματογράφο.⁵

Η μεταφορά λογοτεχνικών έργων, κλασικών αλλά και σύγχρονων συγγραφέων, στον κινηματογράφο υπήρξε μια δημιουργική μετατροπή του λόγου σε εικόνες και απέδειξε τη δυναμική σχέση κειμένου και εικόνας αλλά και την αξία της έβδομης τέχνης, αφού, όπως έχει τονισθεί, «Το φιλμ πετυχαίνει κάτι εντυπωσιακό, διότι... δεν μας δίνει απλώς ένα αντικείμενο, αλλά μια αντίληψη αυτού του αντικειμένου, έναν κόσμο και συνάμα έναν τρόπο για να βλέπουμε αυτόν τον κόσμο, μια και ο τρόπος θεώρησης του καλλιτέχνη βρίσκεται στο έργο τέχνης -ισοβαρώς- μαζί με εκείνο του οποίου το έργο τέχνης αποτελεί θεώρηση».⁶ Παράλληλα όμως θέτει και μια δέσμη προβλημάτων μερικά από τα οποία μπορούν να ονομαστούν φιλοσοφικά, αφού αρκετά κινηματογραφικά έργα εγείρουν τη φιλοσοφική συζήτηση, καθώς θεωρούνται πως παρέχουν ένα τρόπο αντίληψης του κόσμου,⁷ που αναδεικνύει έναν κόσμο αξιών οι οποίες ωστόσο δεν είναι αποκλειστικά αισθητικές ή καλλιτεχνικές. Το ίδιο ισχύει και για την τηλεόραση η οποία είναι στην εποχή μας μια σημαντική μορφή έκφρασης, επικοινωνιακή και συνάμα παραστατική, που συνδέεται άμεσα με την απεικονιστική δύναμη του κινηματογράφου και, από άποψη θεωρητική, με την ερμηνεία, που αναφέρεται σε

εξηγήσεις αξιολογικής υφής. Αυτές, όπως συμβαίνει και με την ερμηνεία των λογοτεχνικών κειμένων, εξαρτώνται άμεσα από τα νοήματα που ενσωματώνουν και από τις ερμηνείες που δίδονται όχι μόνο από τους ειδικούς κριτικούς και από τους αναγνώστες, του λογοτεχνικού κειμένου αλλά και από τις ερμηνευτικές κοινότητες του ίδιου του δημιουργού.⁸ Όπως γράφει ο Fish «Ο κριτικός δεν είναι πλέον ο ταπεινός υπηρέτης των κειμένων των οποίων οι αρετές υπάρχουν ανεξάρτητα από κάθε τι που αυτός θα έπρεπε να κάνει. Είναι ό,τι αυτός πράττει στο πλαίσιο των περιορισμών που ενυπάρχουν στο λογοτεχνικό θεσμό, αυτό που φέρει στην ύπαρξη τα κείμενα... Η πρακτική της λογοτεχνικής κριτικής δεν είναι κάτι που χρειάζεται απολογία. Είναι ουσιώδης όχι μόνο για τη συντήρηση αλλά και για την παραγωγή των αντικειμένων που επισύρουν την προσοχή της».⁹ Θα μπορούσαμε συνεπώς να πούμε πως το λογοτεχνικό έργο, όπως άλλωστε και κάθε άλλο έργο τέχνης, δεν είναι αποκλειστικά συνδεδεμένο με τον δημιουργό του και τις προθέσεις του αλλά κάτι αυτοδύναμο που υπόκειται σε διαφορετικές ερμηνείες και απαιτεί, από τη στιγμή που αναδεικνύεται στο δημόσιο πεδίο, αναγνώριση και εξήγηση.¹⁰ Το ίδιο ισχύει και για το κινηματογραφικό έργο ή την τηλεοπτική μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου, αν και εδώ είναι εμφανείς και οι σχέσεις της λογοτεχνίας με τα δύο αυτά είδη σύγχρονης τέχνης.

Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μου στην ελληνική τηλεόραση, που συμπλήρωσε τη χρονιά αυτή τα πενήντα σχεδόν χρόνια, θα ήθελα αρχικά να πω ότι οι έλληνες σκηνοθέτες στις δεκαετίες που πέρασαν, μετέφεραν έργα ελλήνων λογοτεχνών, άλλοτε με επιτυχή και άλλοτε με λιγότερο επιτυχή τρόπο, από τις προσπάθειές τους και την ανταπόκριση του κοινού αποδείχθηκε ωστόσο πως είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η διερεύνηση των σχέσεων λογοτεχνίας και τηλεόρασης, όπως άλλωστε και των σχέσεων λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Παράλληλα, από όλες αυτές τις προσπάθειες δημιουργικής μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στην ελληνική τηλεόραση και στην ελληνική πραγματικότητα αναδείχθηκε γενικότερα το γεγονός πως όταν ένα λογοτεχνικό έργο αποτελεί το πρώτο υλικό του σεναρίου μιας κινηματογραφικής, και στην περίπτωσή μας μιας τηλεοπτικής παραγωγής, δημιουργείται μια νέα μορφή τέχνης, αναδεικνύονται οι

σχέσεις των διαφόρων τεχνών αλλά και των δημιουργικών συντελεστών που εμπλέκονται, αλλά και η παρουσία των λογοτεχνικών έργων, τα οποία στη νέα τους μορφή γίνονται κτήμα των πολλών, με συνέπεια να αναπτύσσεται στο ευρύτερο κοινό η αγάπη για την ανάγνωση έργων λογοτεχνικών και συνάμα η κριτική ικανότητα μέσω της οποίας η τηλεοπτική πλέον παρουσίαση ερμηνεύει και αξιολογεί όχι πλέον τις εικόνες αλλά τα ίδια τα κείμενα.

Αν και η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου είναι παλαιότερη από αυτήν της τηλεόρασης, ωστόσο δεν μπορούμε να παραβλέψουμε, στην περίπτωση μεταφοράς των λογοτεχνικών κειμένων στην τηλεόραση, όπως άλλωστε και στον κινηματογράφο, πως προβλήματα που σχετίζονται με τη διασκευή των βιβλίων, με τη μεταφορά δηλ. ενός λογοτεχνικού κειμένου στη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη, με την πιστή απόδοση του βιβλίου ή με την ελευθερία του σκηνοθέτη να «προδώσει» το αρχικό κείμενο ή να εισάγει νεωτερικά στοιχεία, αλλά και θέματα όπως η μετατροπή του κειμένου σε εικόνα και ο τρόπος θεώρησης του αφηγηματικού λόγου από τον σεναριογράφο, βρίσκονται πάντοτε στο προσκήνιο των συζητήσεων. Αυτό επισήμανε, ο συγγραφέας-σεναριογράφος, ακαδημαϊκός Θανάσης Βαλτινός, αναφερόμενος στον κινηματογράφο, σε στρογγυλό τραπέζι, που οργανώθηκε από το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου το Σάββατο 27 Νοεμβρίου 2004 στην Αποθήκη Γ' του Διέκτου Θεσσαλονίκης, με θέμα «Από το βιβλίο στην οθόνη», τονίζοντας πως «Το σινεμά είναι μια τέχνη με αυτόνομη γλώσσα, ξεχωριστή από τη λογοτεχνία...Δανείσθηκε πολλά βιβλία και σχεδόν όλα τα κλασικά έργα έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο. Αυτό το συμπεθεριό δεν είχε πάντα καλά αποτελέσματα. Το κοινό θεωρεί ότι το σινεμά και η λογοτεχνία είναι παραπλήσια πράγματα. Δεν είναι, όμως, έτσι. Σε ένα βιβλίο υπάρχουν πολλά πρόσωπα, στοχασμοί, περιστατικά που δεν μπορούν να χωρέσουν σε μια ταινία. Για παράδειγμα έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο το «Πόλεμος και Ειρήνη» και το «Δρ. Ζιβάγκο». Οι ταινίες ήταν μέτριες ως κακές. Υπήρξαν όμως εξαιρετικά καλές ταινίες με πηγή την παρά-λογοτεχνία, όπως το φιλμ νουάρ. Δεν έχω δει καλή ταινία από ένα καλό μυθιστόρημα».¹¹ Είναι γεγονός πως έργα κλασικά όταν μεταφέρονται στην οθόνη δεν έχουν πάντοτε μια επιτυχημέ-

νη μεταφορά και αυτό οφείλεται σε πολλούς παράγοντες που συνδέονται με τον σεναριογράφο, τον σκηνοθέτη, τους ερμηνευτές, αλλά και την οπτική αντίληψη της πιστής ή μη μεταφοράς του. Ωστόσο, πέρα από τις αναγκαίες για τα χρονικά πλαίσια μιας κινηματογραφικής ή τηλεοπτικής παραγωγής συντομεύσεις γεγονότων ή διαλόγων ή οποιωνδήποτε παραλήψεων που γίνονται για την οικονομία της υπό νέα μορφή παραστατικότητα τους, έχουμε παραδείγματα υποδειγματικών μεταφορών λογοτεχνικών κειμένων στη μικρή ή μεγάλη οθόνη που γεννούν την αισθητική συγκίνηση και απόλαυση κατά τον ίδιο τρόπο με άλλες μορφές τέχνης. Ο τρόπος με τον οποίο ανταποκρινόμαστε σε θεατρικά και κινηματογραφικά έργα δεν είναι μόνο διανοητικός αλλά και συγκινησιακός, και οι συγκινήσεις των οποίων έχουμε εμπειρία συνδέονται με τα γεγονότα και τους χαρακτήρες των μυθοπλαστικών αφηγήσεων αλλά και με την υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης προοπτικής, εξαρτώνται δηλ. «από το ότι βλέπουμε τα πράγματα από μια άλλη οπτική γωνία».¹²

Στην εποχή μας καλλιτέχνες από διαφορετικούς χώρους, όπως σεναριογράφοι, μουσικοί, σχεδιαστές και γραφίστες, ενδυματολόγοι κ.ά., συνεργάζονται για να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στη μαζική παραγωγή και μας δίνουν έργα τα οποία αποσκοπούν στην οπτική εμπειρία και ευχαρίστηση, έργα μυθοπλαστικά που είναι κωμικά ή τραγικά, πνευματώδη ή συγκινητικά, που ασκούν κοινωνική κριτική ή σκοπεύουν στην εμπορικότητα. Πολλές μορφές σύγχρονης τέχνης, όπως οι κινηματογραφικές ταινίες ή οι τηλεταινίες χρησιμοποιούν τις νέες τεχνολογίες και συνδέουν τις εικόνες με τα κείμενα.¹³ Ωστόσο οφείλουμε να επισημάνουμε εδώ τις διαφορές που υπάρχουν μεταξύ των κινηματογραφικών ταινιών και των τηλεταινιών, στις οποίες αναφέρεται ο Ted Cohen, σημειώνοντας πως τις πρώτες τις βλέπει ένα κοινό περιορισμένο, σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους, ενώ τα τηλεοπτικά προγράμματα τα παρακολουθούν ταυτόχρονα εκατομμύρια άνθρωποι, ή σε άλλες περιπτώσεις μικρές ομάδες ατόμων σε διαφορετικούς χώρους, γι' αυτό και θεωρεί πως οι δύο αυτές μορφές τέχνης μαζικής παραγωγής έχουν διαφορετικές δυνατότητες για καλλιτεχνική αναπαράσταση, έκφραση και δομική ολοκλήρωση. Οπωσδήποτε οι κινηματογραφικές ταινίες έχουν κατ'

αυτόν δυνατότητες για κοντινά πλάνα, για χρήση του τοπίου, πολλών οπτικών, για σκηνές που απαιτούν γυρίσματα εκτός από το στούντιο, και διαφέρουν από τις θεατρικές παραστάσεις όπου κυριαρχούν οι ηθοποιοί και η σε συγκεκριμένο χρόνο πράξη τους, ενώ η τηλεόραση κυρίως αποβλέπει στο να αναδείξει τις μεταβαλλόμενες σχέσεις των χαρακτήρων τους οποίους το κοινό παρακολουθεί σε εβδομαδιαίες συνέχειες.¹⁴ Ο κινηματογράφος όπως και η ζωγραφική σχετίζονται αναμφίβολα με την οπτική μας εμπειρία και θεωρούνται τέχνες που συνδέονται με τη μίμηση και την αναπαράσταση χωρίς να αποκλείουν ωστόσο τη δημιουργικότητα του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου. Ο κινηματογράφος ιδιαίτερα, μολονότι φαίνεται να συνδέεται με την φωτογραφία, έχει ένα δυναμικό χαρακτήρα και όπως ο γάλλος θεωρητικός και κριτικός του κινηματογράφου André Bazin γράφει «η φωτογραφία είναι μια ταπεινή τεχνική, υπό την έννοια ότι ο χαρακτήρας του στιγμιαίου την αναγκάζει να πιάνει τον χρόνο αποσπασματικά... το σινεμά αντιθέτως διαμορφώνει το αντικείμενο όπως αυτό υπάρχει στον χρόνο και επιπλέον δημιουργεί μια απεικόνιση της διάρκειας του αντικειμένου».¹⁵ Θεωρεί συνεπώς στενές τις σχέσεις του κινηματογράφου με τον ρεαλισμό, αν και ορισμένοι θεωρητικοί υποστηρίζουν πως ο κινηματογράφος μπορεί να ξεφύγει από την στενή του σχέση με τη πραγματικότητα και να γίνει μια μορφή τέχνης που να ενσωματώνει συμβολισμούς και νοήματα αλλά και μορφικές, συγκινησιακές και αισθητικές ποιότητες. Το ίδιο πιστεύω πως ισχύει και για την τηλεόραση η οποία στηρίζεται αναμφίβολα στον ρεαλισμό, τη μίμηση και την παραστατικότητα, έχει όμως τη δυνατότητα να υπηρετεί τους ίδιους στόχους με τις άλλες τέχνες που είναι κατ' εξοχήν εκφραστικές και προθεσιακές.

Ένα άλλο στοιχείο στο οποίο θα αναφερθώ είναι η σχέση σεναρίου και βιβλίου που είναι εξίσου σημαντική. Όπως σημειώνει ο Ντένης Γιάδης, που μίλησε στην συνάντηση που ανέφερα πιο πάνω,¹⁶ «η επιτυχία της απόδοσης εξαρτάται ωστόσο από το βιβλίο. Πολλά βιβλία της σύγχρονης δυτικής λογοτεχνίας αποτελούν από μόνα τους έτοιμα σενάρια, όπως ο Κώδικας ΝταΒίντσι. Το πρόβλημα με το σενάριο είναι ότι απαιτεί γεγονότα, περιγραφές. Τα βιβλία πολλές φορές, όμως, αφορούν στις σκέψεις των χαρακτήρων». Οπωσδήποτε,

η μετατροπή ενός δράματος, ή μυθιστορήματος, ακόμη και μιας βιογραφίας σε κινηματογραφική ή τηλεοπτική ταινία αφορά τα κριτήρια επιλογής του α' ή β' κειμένου, τον τρόπο ανάγνωσης και παρουσίασης, τον τόπο ή τον χώρο που στήνεται το σκηνικό, αλλά και τα πρόσωπα που επιλέγονται για να παρουσιάσουν τους αφηγηματικούς χαρακτήρες, τη μουσική επένδυση, τη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία, ενώ ο εντοπισμός και η εύρεση των λόγων επιτυχίας ή αποτυχίας το κείμενο συνδέονται με ποικίλους παράγοντες, όπως με την επιλογή των ηθοποιών, την ανθεκτικότητα της ταινίας στον χρόνο, την πιστότητα στη σκηνική προσαρμογή σε σχέση με το ιστορικό πλαίσιο της εποχής ή με τις προθέσεις του σκηνοθέτη ή του σεναριογράφου. Όπως έχει λεχθεί σε κάθε τέχνη καθοριστικός παράγοντας είναι ο δημιουργός, είτε είναι ο συγγραφέας ή ο συνθέτης, είτε είναι ο γλύπτης, ο ζωγράφος ή ο αρχιτέκτονας. Στον κινηματογράφο όμως, και κατ' επέκταση στην τηλεόραση, δεν μπορούμε να μιλάμε για ένα μόνο συγγραφέα ή δημιουργό μια και είναι τέχνη που στηρίζεται στα πολυμέσα,¹⁷ πράγμα που ισχύει εξίσου και για την τηλεόραση.

II. Ο τηλεοπτικός Καραγάτσης

Σε όσα ακολουθούν θα αναφερθώ στον τηλεοπτικό Καραγάτση (1908-1960), ο οποίος αναδεικνύει, όπως και άλλοι Έλληνες λογοτέχνες των οποίων τα έργα έχουν διασκευαστεί για την τηλεόραση, τις δύσκολες σχέσεις λογοτεχνίας και μεγάλης ή μικρής οθόνης, πράγμα που τόνισε γενικότερα, στην ίδια συζήτηση στην οποία αναφέρθηκα πιο πάνω, ο συγγραφέας Γιώργος Σκαμπαρδώνης επισημαίνοντας «Ένα βιβλίο δεν είναι έτοιμο σενάριο. Μετατρέποντας ένα κείμενο σε εικόνα διαπιστώνεις ότι τα πράγματα είναι δύσκολα. Είναι σαν να μεταφράζεις το Παπαδιαμάντη στα σερβο-κροατικά. Πίσω από κάθε βιβλίο υπάρχει ένας συγγραφέας, ο οποίος καταθέτει σε αυτό την ψυχή του, την βαθύτερη υπόστασή του. Ο λόγος, οι φράσεις σ' ένα βιβλίο δεν είναι μια απλή αφήγηση. Εξυπηρετούν την ευταξία του κειμένου. Όλα αυτά συνθέτουν τη μοναδικότητα του βιβλίου, τη μοναδικότητα του συγγραφέα. Ο σκηνοθέτης παραλαμβάνοντας ένα βιβλίο για να το κάνει ταινία δεν παραλαμβάνει ένα άδειο κέλυφος, αλλά ένα σύμπαν. Και κάθε σεναριογράφος αντιλαμβάνεται το κείμενο ενός βιβλίου διαφορετικά. Πρόκειται για μια δυναμική

σχέση, δεν υπάρχει μοναδική αντιστοίχιση μεταξύ βιβλίου και ταινίας. Αν ένα βιβλίο το πιάσουν δέκα σκηνοθέτες θα προκύψουν δέκα διαφορετικές ταινίες». ¹⁸

Μετά από όσα εισαγωγικά ελέχθησαν, θα επιχειρήσω μια καταγραφή των τηλεοπτικών μεταφορών μυθιστορημάτων και διηγημάτων του Καραγάτση που αναδεικνύουν τους προβληματισμούς που εξέθεσα στην εισαγωγή μου σχετικά με προβλήματα που αναδύονται από τις σχέσεις λογοτεχνίας, κινηματογράφου και τηλεόρασης, συγγραφέα, σεναριογράφου ή σκηνοθέτη, αλήθειας και πραγματικότητας, ιστορίας και κοινωνίας. Διηγηματογράφος και μυθιστοριογράφος από τους σημαντικότερους της γενιάς του '30, ο Μ. Καραγάτσης - το πραγματικό του όνομα Δημήτρης Ροδόπουλος- γεννήθηκε στην Αθήνα το 1908, σπούδασε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και πέθανε σε ηλικία 52 ετών. Εμφανίστηκε στα γράμματα το 1928 μέσα από τις σελίδες της «Νέας Εστίας» με το διήγημα «Η Κυρία Νίτσα». Το πρώτο του βιβλίο ήταν το μυθιστόρημα «Ο Συνταγματάρχης Διάπκιν» (1933) και ακολούθησαν, μεταξύ άλλων, τα μυθιστορήματα «Γιούγκερμαν» (1940), «Ο Κοτζάμπασης του Καστρούργου» (1944), «Αίμα χαμένο και κερδισμένο» (1947), «Βασίλης Δάσκος» (1948), «Τα στερνά του Μίχαλου» (1949), «Ο Κίτρινος φάκελος» (1956), ορισμένα από τα οποία μεταφέρθηκαν με επιτυχία στη μικρή οθόνη. Έγραψε ακόμη διηγήματα, θεατρικά έργα, όπως τα «Μπαρ Ελδοράδο» (1946) και «Κάρμεν» (1948), καθώς και τον πρώτο τόμο της «Ιστορίας των Ελλήνων» (1952), ενώ το μυθιστόρημά του «Το 10» έμεινε ανολοκλήρωτο και εκδόθηκε μετά το θάνατό του. Επηρεασμένος από τους μεγάλους γάλλους συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, Λέοντα Τολστόι, Εμίλ Ζολά, Ονορέ ντε Μπαλζάκ και Γουσταύο Φλομπέρ, ο Καραγάτσης έγραψε μυθιστορήματα που στηρίζονται στη σύγκρουση έρωτα και θανάτου, σύγκρουση που ανήκει στα πιο σημαντικά αρχέτυπα του ελληνικού πολιτισμού, ενώ δέχθηκε παράλληλα την επίδραση των ψυχαναλυτικών θεωριών που αναπτύχθηκαν στη Δυτική Ευρώπη κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα της φροϋδικής θεωρίας για τη σημασία της libido. ¹⁹ Στα βιβλία του Καραγάτση, όπως έχει γραφεί, «οι ήρωες δυναστεύονται από το γενετήσιο ένστικτο, το οποίο γίνεται η μοίρα, η ανάγκη, αυτό που καθορίζει

την ψυχοβιολογική τους συγκρότηση». ²⁰ Στα έργα του μιλάει για «την χαρά της γενετήσιας ηδονής, το θεμέλιο τούτο της ανθρώπινης ευτυχίας» αλλά και για την τραγική ανθρώπινη μοίρα. ²¹ Δεν υπάρχει σ' αυτά ρομαντισμός ούτε εξιδανίκευση, αλλά ένας έντονος ρεαλισμός και η διάθεση να παρασταθούν ανθρώπινοι τύποι «αχαλίνωτοι, φθαρμένοι, ξεπεσμένοι, καταπονημένοι, άσωτοι και αδίστακτοι», ²² να αναδειχθεί ο έρωτας ως κινητήρια δύναμη της ζωής και το νόημα του τραγικού ηδονισμού, που σπρώχνει όμως τον άνθρωπο στον ξεπεσμό και την αυτοκαταστροφή. Ανατόμος της ανθρώπινης ύπαρξης, οξύτατος παρατηρητής της πραγματικότητας, αλλά και δυναστικός αφηγητής, όπως έχει χαρακτηριστεί από μελετητές του, ο Καραγάτσης θεμελιώνει πραγματολογικά την αφήγησή του στα έργα του, πράγμα που αφορά και τα τρία βασικά αφηγηματικά στοιχεία: τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, την ιστορία/πλοκή και το μυθιστορηματικό σκηνικό. Αυτή η πραγματολογική θεμελίωση της αφήγησης χαρακτηρίζει το έργο του από τη νεανική μέχρι την ώριμη συγγραφική του περίοδο, όπως και η επιλογή του χώρου ο οποίος συνδέεται με τον αστικό περιβάλλον, το οποίο βέβαια εντάσσεται σ' ένα ευρύτερο φυσικό χώρο, εντός του οποίου λειτουργούν οι ρεαλιστικές συμβάσεις και αναπτύσσονται οι ανθρώπινες συμπεριφορές προσώπων που κυριαρχούνται από τα πάθη τους. ²³ Ο Καραγάτσης είχε επίσης την πρόθεση να αποκαλύψει με τα έργα του «ένα κόσμο που πεθαίνει», να ασχοληθεί με τον άνθρωπο ως μονάδα αλλά και με σύγχρονά του κοινωνικά προβλήματα, να ασκήσει κριτική στην ιστορία και στη κοινωνία. Αν και παραμένει ο μυθοπλάστης που «εγκιβωτίζει» μέσα στο κείμενο τον ίδιο του τον εαυτό και τη δική του πραγματικότητα, ²⁴ ωστόσο ο Καραγάτσης με το έργο του αποκαλύπτεται παράλληλα ως «επαρκής απομνημονευματογράφος» της εποχής του, και δίνει στην νεοελληνική πεζογραφία έναν ισχυρό τόνο κοσμοπολιτισμού σε εποχή που κυριαρχούσε το ηθογραφικό και το ιστορικό μυθιστόρημα, καθιερώνοντας το αστικό μυθιστόρημα. ²⁵

Από τα πρώτα μυθιστορήματα του Καραγάτση που μεταφέρθηκαν στη μικρή οθόνη, κατά την περίοδο 1974-81, ήταν «Γιούγκερμαν» και «Ο συνταγματάρχης Διάπκιν» στα οποία ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την ιστορία υπαρκτών προσώπων ως αφηγηματικό υλικό,

επιλογή που του δημιούργησε προβλήματα στις σχέσεις του με τα πρόσωπα αυτά ή με τους συγγενείς του. Πράγματι, ο Μ. Καραγάτσης, συνδέοντας την αλήθεια με τη θεωρητική αντίληψη του αντικειμένου, την ιστορική ή κοινωνική πραγματικότητα με κοσμοπολίτικα στοιχεία, ορισμένες φορές χρησιμοποιεί για ήρωες των μυθιστορημάτων του ξένους πρόσφυγες στην Ελλάδα, ιδιότυπα προσαρμοσμένους στο μεσογειακό περιβάλλον²⁶ αλλά και πρόσωπα του στενού οικογενειακού ή φιλικού κύκλου ή ακόμη της ελληνικής κοινωνίας που τα θυμάται από τα παιδικά ή νεανικά του χρόνια ή τα έχει συναντήσει και συναναστραφεί σε διάφορες ελληνικές πόλεις στις οποίες έζησε, όπως η Δάρισα και ο Πειραιάς. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των έργων αυτών που ήδη αναφέρθηκαν είναι η επισήμανση μιας αλήθειας που αφορά γενικά όλους τους μετανάστες και πρόσφυγες, «τους άλλους» γενικότερα, και σχετίζεται με τη διαπίστωση ότι η προσαρμογή στο νέο τόπο είναι πάντοτε δύσκολη, αλλά και με την προβολή της εθνικής ταυτότητας που αναδεικνύεται μέσα από παράθεση εθνικών χαρακτηριστικών διαφορών λαών που ανευρίσκονται διάσπαρτα κατά την αφήγηση, όπως αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό λ.χ. στον «Συνταγματάρχη Διάπκιν»²⁷ και στον «Γιούγκερμαν», όπου τα κύρια πρόσωπα της αφήγησης είναι ένας λευκο-ρώσος και ένας γερμανο-φινλανδός, αντίστοιχα, αλλά και στην «Χίμαιρα» έργο που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες το 1936 και κυκλοφόρησε σε βιβλίο την ίδια χρονιά, στο οποίο κυριαρχεί η γυναικεία μορφή της Μαρίνας, Γαλλίδας από την Rouen, παντρεμένης με Έλληνα ναυτικό –εφοπλιστή, που ζώντας πλέον ως Ελληνίδα στη Σύρο τελικά παρατηρεί τους Έλληνες ως «ο άλλος» και αναδεικνύει την αποτυχία της να «εγκλιματισθεί» στην ελληνική κοινωνία. Ο *Συνταγματάρχης Διάπκιν*, η *Χίμαιρα* και ο *Γιούγκερμαν*, αποτελούν ως γνωστό μια τριλογία με τίτλο «*Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*», και έχουν κοινό θέμα, δηλ. την αποτυχημένη προσπάθεια τριών ξένων να προσαρμοστούν στην Ελλάδα του '30. Σε αυτά τα μυθιστορήματα, όπου οι ήρωες αγωνίζονται και ηττώνται και είναι εμφανής ο νόμος της τραγικότητας του ανθρώπου που αντιστέκεται στη μοίρα του, διακρίνουν μελετητές του έργου του ένα είδος αποξένωσης αλλά και το πορτραίτο του συγγραφέα, ο οποίος απεικονίζει όχι μόνο «τον άλλο» αλλά και τον «εαυτό του»,²⁸ αφού από νωρίς αισθάνθηκε «ξένος» στο περιβάλλον

του, ενώ παράλληλα προβάλλεται η ιδέα της εθνικής ταυτότητας, η ελληνικότητα, που απασχολεί νεοέλληνες πεζογράφους αλλά και φιλοσόφους της γενιάς του '30, καθώς και η ιδέα της ευρωπαϊκής ταυτότητας και της οικουμενικότητας.²⁹ Ωστόσο οι χαρακτήρες του Καραγάτση σε αυτά τα τρία μυθιστορήματα που αναφέρθηκαν, αλλά και σε άλλα έργα του, οφείλουμε να πούμε πως ωθούνται στο μοιραίο τέλος μιας αυτοτιμωρούμενης ύπαρξης από μια δύναμη που με δυσκολία καταλαβαίνουν και δεν μπορούν να ελέγξουν, προς μια πλήρωση που ο περίγυρος τους αρνείται σε αυτούς. Και ο περίγυρος αυτός είναι πρωτίστως η Ελλάδα και η Ελληνική κοινωνία του 1930. Η επιλογή, συνεπώς, από τον Καραγάτση ξένων ως πρωταγωνιστών των μυθιστορημάτων ή διηγημάτων του δεν πρέπει να μας παραπλανά, γιατί τα κείμενά του, που δείχνουν έναν κόσμο συμβάσεων που εμπλέκονται με τις μυθοπλαστικές συμβάσεις, αφορούν κυρίως την Ελλάδα της εποχής 1919-1930,³⁰ και μέσα από την ανάδειξη των διαφορετικών ταυτοτήτων και των εθνικών χαρακτήρων επιδιώκει να δείξει, εκτός από την ανάδειξη των ηθών, και την ένταση των παθών που κατατρύχουν την ανθρώπινη ύπαρξη. Έτσι αναδεικνύεται η ψυχογραφική αλλά και αφηγηματική ικανότητα του συγγραφέα ο οποίος συνδέοντας τη λογική με τη μορφοποιήσιμη φαντασία, τον λόγο με το συναίσθημα, αναπαριστά ενδεχομένως στα έργα του όχι μόνο χαρακτήρες αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό, ενώ αναδεικνύει γεγονότα που έζησε και ανέπλεσε με τη φαντασία του όπως η πρωτοφανής καταστροφή στα Μικρασιατικά παράλια που έφερε κύματα ξεριζωμένων ανθρώπων στη Ελλάδα και ανέδειξε τα προβλήματα της μετανάστευσης και του εγκλιματισμού σε νέους τόπους.³¹

Τα μυθιστορήματα του Καραγάτση «Γιούγκερμαν» και «Ο συνταγματάρχης Διάπκιν» υπήρξαν ανάμεσα στα καταξιωμένα λογοτεχνικά κείμενα που διασκεύαστηκαν για τις ανάγκες της μικρής οθόνης κατά την περίοδο 1974-81, όταν δημιουργήθηκε με την μεταπολίτευση και με την αποκατάσταση της δημοκρατίας και την κατάργηση της λογοκρισίας, «μια μικρή πολιτιστική αναγέννηση» που είχε γενικότερο αντίκτυπο και στα προγράμματα της τηλεόρασης.³² Πράγματι, τα λογοτεχνικά κείμενα του Καραγάτση αλλά και άλλων κορυφαίων νεοελλήνων λογοτεχνών, όπως ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Στρατής Μυριβήλης, ο Άγγελος

Τερζάκης, που διασκευάστηκαν κατά τη περίοδο αυτή και έδωσαν, λιγότερο επιτυχημένες τηλεταινίες, είχαν σημαντική απήχηση στο κοινό και ευεργετικές συνέπειες στην προσπάθεια ανανεωτικής αλλαγής της νεοελληνική τηλεόρασης. Ο «Γιούγκερμαν», αν και είναι το τρίτο που εντάχθηκαν εκ των υστέρων από τον Καραγάτση σε μια τριλογία με τίτλο *«Εγκληματισμός κάτω από τον Φοίβο»*, αφού κυκλοφορήθηκε σε σειρές το 1938 και αυτοτελώς το 1940, υπήρξε το πρώτο μυθιστόρημα του Καραγάτση που διασκευάστηκε για την τηλεόραση σε σενάριο Βαγγέλη Γκούφα και σκηνοθεσία Βασίλη Γεωργιάδη και θεωρείται ένα από τα ωραιότερα σίριαλ που αυτός παρήγαγε. Κοινωνική σειρά εποχής, σε 140 επεισόδια των 30', προβλήθηκε από την ΤΕΝΕΔ το 1976 και διήρκεσε μέχρι την Παρασκευή 5 Αυγούστου 1977. Χαρακτηρίζεται ως «μια τολμηρή τοιχογραφία της ελληνικής κοινωνίας η οποία διαγράφεται σταθερά μέσα από την ιστορία ενός δυναμικού πρόσφυγα» με τον Αλέκο Αλεξανδράκη στον κεντρικό ρόλο και τη παρουσία πολλών άλλων αξιόλογων ηθοποιών.³³ Είχε προηγηθεί η κατά το 1975 προβολή του διασκευασμένου μυθιστορήματος του Νίκο Καζαντζάκη «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται», το οποίο κάτω από τις οδηγίες του Βασίλη Γεωργιάδη αλλά και εξ αιτίας άλλων παραγόντων, όπως η πλοκή, το πολιτικό κλίμα της εποχής, τα ουμανιστικά του μηνύματα αλλά και οι ηθοποιοί, είχε σημειώσει μεγάλη ακροαματική επιτυχία.³⁴ Η μικρότερη επιτυχία που είχε ο τηλεοπτικός «Γιούγκερμαν» σε σχέση με το διασκευασμένο έργο του Καζαντζάκη αποδίδεται στο γεγονός ότι το έργο αυτό είχε πολλούς χαρακτήρες οι οποίοι αποσυντόνιζαν, εξαιτίας των μικρών τους ιστοριών, την κεντρική ιστορία, η οποία περιστρεφόταν γύρω από το πρόσωπο το Γιούγκερμαν.³⁵ Ο Γιούγκερμαν, που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στη *Νέα Εστία* το 1938, εκδόθηκε το 1940, και εκτός από τις κριτικές του Πέτρου Χάρη στην *Νέα Εστία* και του Γιάννη Χατζίνη στη *Πνευματική Ζωή*, είχε και δυσμενείς κριτικές στις εφημερίδες λόγω της ελευθεροστομίας και της θεματικής του. Κατά την υπόθεση του έργου ο Βάσια Γιούγκερμαν, πρώην ίλαρχος του τσαρικού στρατού, άνθρωπος με χαρακτήρα κυνικό, ηδονιστής και σαρκαστικός, ακούραστος εραστής και δολοφόνος κάποτε στη Χερσόνα, φθάνει μια μέρα του 1820 στον Πειραιά ως πρόσφυγας και

κατορθώνει να ανέλθει κοινωνικά και οικονομικά στην κοινωνία του Πειραιά της εποχής αυτής, άνοδος που δεν μπορεί να καλύψει ωστόσο τη μοναξιά της ψυχής του. Ο Γιούγκερμαν, ο οποίος προσπαθεί να στεριώσει σε ένα άγνωστο και εχθρικό κόσμο, θεωρείται ένας από «τους πιο ολοκληρωμένους, δυναμικούς έως τιτανικούς μυθιστορηματικούς χαρακτήρες του Καραγάτση» και έχει υποστηριχθεί πως το έργο αυτό παρουσιάζει υπαρκτά πρότυπα που συνδέονται με προσωπικές του καταστάσεις αλλά και με τον αφηγηματικό νατουραλισμό του συγγραφέα.³⁶

Την ίδια περίπου εποχή, και συγκεκριμένα το 1979, διασκευάστηκε για την τηλεόραση ένα από τα σημαντικότερα μυθιστορήματα του Καραγάτση «Ο συνταγματάρχης Δάπκιν», έργο που έχει χαρακτηριστεί ως «δράμα που μας συγκινεί βαθιά και πλουτίζει την πείρα μας» το οποίο συνδέεται με την έναρξη της ώριμης συγγραφικής περιόδου του Καραγάτση, αφού δημοσιεύθηκε σε πρώτη μορφή το 1933. Το πρώτο επεισόδιο της τηλεοπτικής διασκευής του μυθιστορήματος αυτού, που χαρακτηρίζεται ως κοινωνική σειρά, προβλήθηκε από την ΤΕΝΕΔ την Τετάρτη 3 Ιανουαρίου 1979, σε σενάριο Βαγγέλη Γκούφα και σκηνοθεσία Βασίλη Γεωργιάδη, και μολονότι μακρόσυρτη, αφού είχε 48 επεισόδια διάρκειας 45', θεωρείται μια καλή διασκευή, «με έμπειρη σκηνοθεσία και επιτυχημένο κάστινγκ που έγραψε ιστορία στην ελληνική τηλεόραση». Η επιτυχία της σειράς οφείλεται στη δύναμη του θέματος και στην πλοκή του αλλά και στη σκηνοθεσία και στους ηθοποιούς που κάλυψαν τις αδυναμίες μιας φτωχής παραγωγής.³⁷ Και σ' αυτό το έργο η λογοτεχνία συμπλέκεται με την ιστορία, η μυθοπλασία με τον αφηγηματικό νατουραλισμό. Είναι ένα έργο όπου είναι εμφανής η σχέση της μυθοπλασίας με την αντικειμενική πραγματικότητα. Ο συγγραφέας αφηγείται σ' αυτό τις περιπέτειες ενός ξεριζωμένου, αξιωματικού του ρωσικού ιππικού που έρχεται στην Ελλάδα, θεοφτωχος αλλά αξιοπρεπής, επιμένοντας στις σεξουαλικές εκφάνσεις της εκφυλισμένης ψυχοσύνθεσης του και αναδεικνύοντας τη μοναξιά της ψυχής του. Ο Δάπκιν, ρώσος ευγενής, πρώην συνταγματάρχης του τσαρικού στρατού που πέφτει θύμα των κοινωνικών μεταβολών μετά την επανάσταση στην Ρωσία, βρίσκει στην Αθήνα και στη συνέχεια στη Δάρισα, όπου προσπαθεί

να αρχίσει μια καινούργια ζωή. Η προσαρμογή στο νέο τόπο είναι δύσκολη. Ο Διάπκιν, προσωπικότητα αντιφατική και πολυσύνθετη δεν ξεχνά την πατρίδα του και ξεχωρίζει ανάμεσα στους Δαρισινούς για τις παράξενες συνήθειές του και τον αλκοολισμό του. Η προσπάθεια να ενσωματωθεί στην ελληνική κοινωνία αποτυγχάνει μια και τον κυνηγούν εφιαλτικές αναμνήσεις του παρελθόντος που τον κάνουν να αυτοκτονήσει στον Πηνειό, ντυμένο με την μεγάλη στολή του τσαρικού στρατού.

Τα ίδια χαρακτηριστικά επαναλαμβάνονται και σε πολυάριθμα διηγήματα και αρκετά μυθιστορήματα του, ιδιαίτερα στα «Στερνά του Γιούγκερμαν» (1941) και στη «Χίμαιρα», ιστορία του πάθους της Μαρίνας Ρείζη όπου συμπλέκονται και πάλι ο έρωτας και το πάθος. Ο τηλεοπτικός Καραγάτσης του *Γιούγκερμαν* (1976) και του *Συνταγματάρχη Διάπκιν* (1979), βασίζεται σε ιστορικές υποθέσεις που πραγματεύονται την περιπέτεια έκπτωτων αξιωματούχων. Και οι δύο αυτές τηλεοπτικές παραγωγές, διασκευές των μυθιστορημάτων του, θεωρούνται πως ακολουθούν το μοτίβο της έμμεσης αντικομμουνιστικής τηλεοπτικής προπαγάνδας που είχε αναπτυχθεί κατά την περίοδο της χούντας, με έργα όπως ο «Άγνωστος πόλεμος» ή οι «επικές» ταινίες του Τζέιμς Πάρις. Από ιδεολογική άποψη αξιοποιείται σε αυτές ο κεντρικός άξονας των μυθιστορημάτων με την ανάδειξη των οδυνηρών εξελίξεων στη ζωή σημαντικών προσώπων μετά από κοινωνικοπολιτικές αλλαγές σε εποχή που κυριαρχεί το αίτημα για αποχουντοποίηση και για αναδιανομή εξουσίας και πλούτου για όλες τις παραγωγικές τάξεις. Από αισθητική πλευρά οι τηλεοπτικές αυτές σειρές διακρίνονται από την προσεγμένη ενδυματολογία και σκηνογραφία, από την μετάδοση του κλίματος της εποχής αλλά και από την καλή επιλογή των κινηματογραφικών ηθοποιών που είναι αναγνωρίσιμοι στο σύνολο των τηλεθεατών.³⁸ Ο Καραγάτσης αναδεικνύεται σε αυτά ως «ιστορικός της ιδιωτικής ζωής», και κατά το παράδειγμα του Zola, περιορίζει τα ρομαντικά στοιχεία, δίνει μια ρεαλιστική αναπαράσταση της καθημερινής ζωής. Ακολουθώντας άλλωστε μια βασική αρχή του κώδικα της μοντέρνας μυθοπλασίας, σκοτώνει τους ήρωες του, δηλ. «τους υπέρμετρα μεγενθυμένους χαρακτήρες, που είναι μαριονέτες μεγενθυμένοι σε γίγαντες».³⁹ Στα έργα αυτά προβάλλει το

θέμα της αλήθειας έντονα αλλά και αναδεικνύεται ο Καραγάτσης ως «ηθολόγος που δεν υποφέρει την αδικία, την παλιανθρωπιά, τον εξευτελισμό του ανθρώπου μπροστά στο συμφέρον».

Θα αναφερθώ στη συνέχεια στο «Το Μυθιστόρημα των 4», που γράφηκε ως γνωστόν εκ περιτροπής από τους γνωστότερους μυθιστοριογράφους της Γενιάς του '30, τους Στρατή Μυριβήλη, Μ. Καραγάτση, Άγγελο Τερζάκη και Ηλία Βενέζη. Το μυθιστόρημα αυτό δημοσιεύθηκε την άνοιξη του 1958 στην εφημερίδα «Ακρόπολις» σε συνέχειες με τεράστια επιτυχία και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον μελετητή και τον κριτικό του έργου των τεσσάρων συγγραφέων αφού αποτελεί συμβολή στην αφηγηματική τέχνη και τεχνική.⁴⁰ Οι τέσσερις γνωστοί συγγραφείς συνθέσαν μια αφηγηματική ιστορία η οποία παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες, αφού συνδέει διαφορετικά στυλ ή είδη γραφής (λ.χ. ρεαλιστικό-λυρικό) και ανόμοιους τύπους γραφής (όπως ο εμπειρικός ή ιδεαλιστικός, ο κοινωνικός ή αισθησιοκρατικός, ο αισιόδοξος ή πεσιμιστικός).⁴¹ Σ' αυτήν την ιστορία προβάλλεται η Νινέλα, μια χορεύτρια που στα χρόνια της Κατοχής ζει ένα μεγάλο και άτυχο έρωτα με ένα Ιταλό, τον Αμενταίο Μαντσίνι, τον οποίο ουδέποτε εμπιστεύθηκε απόλυτα και πάντοτε αναρωτιόταν αν την αγαπούσε αληθινά. Μετά πολλές περιπέτειες η Νινέλα θα πάρει την απάντησή της, όταν θα αποκαλυφθεί η ελληνική καταγωγή του Αμενταίο με αποτέλεσμα αυτός να αλλάξει θρήσκευμα, να επιλέξει την ελληνική υπηκοότητα και να πάρει το όνομα του πατέρα του. Και σ' αυτό το μυθιστόρημα αναγνωρίζουμε το συνειδησιακό πρόβλημα του Αμενταίο ο οποίος ψάχνει απεγνωσμένα για την εθνική του ταυτότητα, που την ανακαλύπτει μέσω της Νινέλας, η οποία ψάχνει και αυτή για την ουσιαστική ταυτότητά της. «Το μυθιστόρημα των Τεσσάρων», στο οποίο η συμβολή του Καραγάτση υπήρξε θετική από την άποψη της δημιουργίας νέων χαρακτήρων αλλά και της αναβάθμισης των υπαρχόντων⁴² θα προσελκύσει επίσης το ενδιαφέρον της τηλεόρασης η οποία θα δώσει ένα κοινωνικό σίριαλ εποχής σε 13 επεισόδια των 45' που προβλήθηκαν από την ΤΕΝΕΔ με ημερομηνία έναρξης την Τετάρτη 7 Ιανουαρίου 1981 σε σενάριο Γαλάτειας Σαράντη και Κωστή Ζώη ο οποίος άλλωστε σκηνοθέτησε την τηλεταινία.

Όψιμο δείγμα «πατριωτικού» σίριαλ έχει χαρακτηριστεί η παραγωγή αυτή σε μια εποχή που αλλάζουν ριζικά οι απαιτήσεις του τηλεοπτικού κοινού τόσο σε αισθητικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Αξιοποιώντας τον πατριωτισμό των τεσσάρων κορυφαίων της γενιάς του '30, η σειρά αυτή αναδεικνύει μια διαφορετική πλευρά του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της Αντίστασης, ενός θέματος που χειριζόταν και προωθούσε αποκλειστικά η Αριστερά.⁴³ Ήταν μια από τις τηλεταινίες που προβλήθηκαν λίγους μήνες πριν από στην «εποχή της αλλαγής», όταν μετά τις εκλογές της 18^{ης} Οκτωβρίου 1981, πραγματοποιείται συνένωση των δύο κρατικών καναλιών αλλαγή των διευθυντικών στελεχών και δημιουργείται κλίμα ανανεωτικό παρόμοιο με αυτό της μεταπολίτευσης.

Ένα άλλο έργο του Καραγάτση, που προσήλκυσε το τηλεοπτικό ενδιαφέρον, είναι «Ο Κίτρινος Φάκελος», δίτομο αστυνομικού χαρακτήρα «μεταμυθιστόρημα» με σημαντικό ψυχαναλυτικό υπόβαθρο,⁴⁴ που κυκλοφορήθηκε το 1956, την χρονιά κατά την οποία ο συγγραφέας έπαθε σοβαρή καρδιακή προσβολή. Είναι άλλωστε το τελευταίο και πιο σύνθετο μυθιστόρημα του Καραγάτση. Αναδεικνύει την ιστορία του Μάνου Τασάκου, λογοτέχνη και δικηγόρου, που βρίσκεται νεκρός έχοντας υπογράψει ένα μονολεκτικό σημείωμα με τη λέξη «αυτοκτονώ». Σημαντικό στοιχείο στο μυθιστόρημα αυτό είναι ότι στηρίζεται στο περιεχόμενο ενός κίτρινου φακέλου που δεκάξι χρόνια μετά την αυτοκτονία του Τασάκου παραδίδει στον Καραγάτση η ερωμένη του αυτόχειρα Μαρία Ρούσση. Μέσα από τα χειρόγραφα του ημιτελούς αυτοβιογραφικού βιβλίου του Τασάκου, που έχει τον τίτλο «Θέσεις κι αντιθέσεις», αλλά και από τις αφηγήσεις της Μαρίας Ρούσση, ο Καραγάτσης συνθέτει σιγά-σιγά τη ζωή του Μάνου Τασάκου, μιας «σατανικής προσωπικότητας», και την πορεία ενός ερωτικού τριγώνου που σχηματίστηκε ανάμεσα σ' αυτόν, τον καλύτερο φίλο του, διάσημο νομπελίστα συγγραφέα Κωστή Ρούσση, και τη γυναίκα του Μαρία. Η ιστορία καταλήγει με τον θάνατο του ήρωα,⁴⁵ μοναχικού άνδρα, αρχοντικής καταγωγής και αδιόρθωτου γυναικά, που επέλεξε να πεθάνει από αιμορραγία μετά τον τραυματισμό του από την Μαρία, που τον τραυμάτισε για λόγους αντιζηλίας, και επειδή ο ίδιος ήθελε το μοιραίο, γιατί γνώριζε πως έπασχε από ανίατη ασθένεια. Αστικό μυθιστόρημα με μορφή αστυνομικού, διακρίνεται

για τον λογικό έλεγχο της μυθοπλασίας.⁴⁶ Ως γοητευτική έχει κριθεί η διασκευή του μυθιστορήματος αυτού το οποίο προβλήθηκε σε σενάριο Βαγγέλη Γκούφα και σκηνοθεσία Κώστα Κουτσομύτη, σε σειρά 39 επεισοδίων των 45' από το ΑΝΤ1, με ημερομηνία έναρξης την Δευτέρα 1 Οκτωβρίου 1990. Θεωρήθηκε ως ένας από τους πρώτους πειραματισμούς της νεοσύστατης ιδιωτικής τηλεόρασης να ανταγωνιστεί την κρατική, με μια μεγάλη και πολυέξοδη παραγωγή. Η επιτυχία της σειράς, από πλευράς τηλεθέασης, οφείλεται στον υψηλό προϋπολογισμό παραγωγής, την επιλογή καταξιωμένων ηθοποιών, στην εμπειρία του τηλεοπτικού σεναριογράφου Βαγγέλη Γκούφα αλλά και στην υποβλητική σκηνογραφία και ενδυματολογία υπό την έμπειρη σκηνοθεσία του Κώστα Κουτσομύτη, ο οποίος ανέδειξε τους χαρακτήρες με μια οπτικά μελαγχολική και λυρική διάθεση, τονίζοντας την πλαστικότητα των πλάνων και τις ευαίσθητες ερμηνείες. Ο ίδιος την ίδια εποχή είχε σκηνοθετήσει με επιτυχία *Τα Βαμμένα κόκκινα μαλλιά* του Κώστα Μουρσελά (1992) και την *Πρόβα νυφικού* της Ντόρας Γιαννακοπούλου (1995).⁴⁷

Αν και ο Καραγάτσης θεωρείται κυρίως ως μυθιστοριογράφος, ωστόσο δεν μπορεί να αγνοηθεί και το διηγηματογραφικό του έργο το οποίο περιέχεται στις συλλογές «Το συναξάρι των αμαρτωλών», «Η λιτανεία τω ασεβών», «Νυχτερινή ιστορία», «Πυρετός», «Το νερό της βροχής», «Το μεγάλο συναξάρι» και «Η μεγάλη λιτανεία». Σε αυτές τις συλλογές διηγημάτων διαπιστώνεται ποικιλία θεμάτων και γεγονότων, σκιαγράφηση προσώπων και παθητική διάθεση ερωτισμού, αλλά και συνταίριασμα της αληθοφάνειας με την πείρα και τη δημιουργική φαντασία.⁴⁸ Ήταν φυσικό συνεπώς να γίνουν τηλεοπτικές διασκευές και διηγημάτων του Καραγάτση από την ελληνική τηλεόραση που έχουν κριθεί ως αρκετά επιτυχείς. «Το μπουρίνι» είναι διασκευή της ομότιτλης νουβέλας του Μ. Καραγάτση, που γράφτηκε την εποχή της Κατοχής, και είναι κοινωνικό σίριαλ εποχής σε 5 επεισόδια των 45', παραγωγή της ΕΤ2 που προβλήθηκε στις 28 Ιανουαρίου 1987, σε διασκευή Αντώνη Σιμιτζή και σκηνοθεσία Γιάννη Διαμαντόπουλου. Χαρακτηρίζεται ως «ατμοσφαιρική απόδοση της νουβέλας του Καραγάτση, που εκτυλίσσεται στο θεσσαλικό κάμπο στις αρχές του αιώνα, στην οποία κυριαρχεί το έντονο ερωτικό στοιχείο και οι κοινωνικές αντιθέσεις των δύο τάξεων, των κολίγων και

των τσιφλικάδων, που αναδεικνύονται μέσα από τη δίκη του νεαρού κολίγου που καταδικάζεται σε θάνατο, παρά την αθωότητά του, για να μην βλαφτεί η υπόληψη ενός μεγαλοτσιφλικά της Θεσσαλίας. Θεωρείται επίσης ως «καλή αναπαράσταση εποχής, με υποβλητική μουσική και επιτυχημένο κάστινγκ», συστατικά σημαντικά της επιτυχίας, και υπήρξε μια επιτυχημένη σειρά, η οποία αξιοποίησε την οπτική του Καραγάτση για το θέμα της αστικής διαφθοράς.

«Το νερό της βροχής», διασκευή της ομότιτλης νουβέλας του Μ. Καραγάτση, ως τηλεταινία διάρκειας 50', προβλήθηκε για πρώτη φορά την Πέμπτη 2 Νοεμβρίου 1983. Χαρακτηρίζεται ως σίριαλ της «αλλαγής», και δείχνει τη συλλογική στροφή της τηλεόρασης και της κινηματογραφίας προς τα κοινωνικά θέματα. Παραγωγή της ΕΡΤ σε σενάριο της Φρίντας Διάπλα, γνωστής για τις προοδευτικές κοινωνικές της απόψεις και την πρωτοπόρα παρέμβασή της στα κινηματογραφικά δρώμενα της Ελλάδας, και του Κυριάκου Αγγελάκου, παρουσιάζει την ιστορία ενός ερωτικού τριγώνου, που το αποτελούν ένας φαρμακοποιός, μια εφησυχασμένη σύζυγος και μια φιλόδοξη ερωμένη σε μια μικρή βιομηχανική επαρχιακή πόλη,⁴⁹ και αξιοποιεί την οπτική του Καραγάτση πάνω στις διαπροσωπικές σχέσεις των ατόμων αλλά και την ψυχογραφική του ικανότητα.

Ο Καραγάτσης εμπνέει ωστόσο και νέους σεναριογράφους, αφού το σενάριο με τίτλο «Μοναχική βροχή» του Νικόλαου Μίχα, που προέκυψε από τα διηγήματα του Καραγάτση «Το νερό της βροχής» και «Η μοναξιά», συλλογή μυθιστορημάτων που κυκλοφορήθηκε το 1950, του χάρισαν πρόσφατα το Βραβείο Διασκευασμένου Σεναρίου για ταινία μικρού μήκους του 2008 σε διαγωνισμό που δημιουργήθηκε πριν από τέσσερα χρόνια με θεσμοθέτη του Βραβείου τον Πέτρο Μάρκαρη, πρόεδρο της κριτικής επιτροπής και πρόεδρο του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου. Ο σεναριογράφος τιμήθηκε στη Δράμα, στη διάρκεια του Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας «για τον συνδυασμό της πλοκής των δύο διηγημάτων σε ένα ενιαίο σενάριο και για την ικανότητα του να μεταφέρει την εποχή των διηγημάτων του Μ. Καραγάτση στη σημερινή, χωρίς η τολμηρότητα των διασκευαστικών λύσεων που δοκίμασε να αλλοιώσει το πνεύμα του».⁵⁰

Με αφορμή την ανάδειξη του 2008 ως έτους Καραγάτση, το 2007 έγιναν ωστόσο και δύο νέες παραγωγές έργων του, ο «Γιούγκερμαν»

και το «10». Η κριτική δεν υπήρξε ιδιαίτερα ευνοϊκή με την νέα παραγωγή του Γιούγκερμαν και πράγματι, παρά τη σκηνοθεσία, τα κουστούμια και τις εντυπωσιακές εξωτερικές λήψεις, που απέδιδαν το κλίμα της εποχής, το έργο δεν είχε ακροαματικότητα, γεγονός που οφείλεται κατά την κριτική στο ότι οι ηθοποιοί δεν κατόρθωσαν, λόγω ενδεχομένως απειρίας, να προσεγγίσουν την ψυχοσύνθεση των ηρώων, με συνέπεια η τηλεοπτική σειρά να διακοπεί. Αντίθετα, το «10», έργο που διαδραματίζεται στον Πειραιά, σε μια λαϊκή πολυκατοικία που έχει τον αριθμό 10, σημείωσε στην τηλεοπτική του διασκευή μεγάλη επιτυχία, επειδή έγινε καλή επιλογή των ηθοποιών, αξιοποιήθηκε ένα μινιμαλιστικό σκηνικό, το παλιό εργοστάσιο της ΧΡΩΠΕΙ, εντός του οποίου έδρασαν οι χαρακτήρες, και έδειξε πως η σχέση λογοτεχνίας και τηλεόρασης, κειμένου και εικόνας μπορεί να δώσει νέα εκφράσεις στις παραστατικές τέχνες.

Ο Καραγάτσης υπήρξε γόνιμος και αυθεντικός συγγραφέας ο οποίος προσήλκυσε ένα ευρύ αναγνωστικό κοινό. Παράλληλα υπήρξε επαρκής θεατής και έμπειρος κριτικός του θεάτρου, όπως αυτό αποδεικνύεται από τις θεατρικές του κριτικές.⁵¹ Ωστόσο ως συγγραφέας κατόρθωσε να απεικονίσει ανθρώπινους χαρακτήρες, γεγονότα και καταστάσεις με ορθολογισμό και μέθοδο που αναδεικνύει πρόσωπα με προσωπεία που βασανίζονται έντονα και ακατάπαυστα. Μέσω αυτών ο συγγραφέας ασκεί κριτική στην αστική κοινωνία της εποχής του και στο θέμα των συμβάσεων, στο κοινωνικά αποδεκτό, όπως εκφράζεται μέσα από τον γάμο, την οικογένεια, την ταξική διαστρωμάτωση. Οι ήρωες του κατατρύχονται από αποκλίνουσες ή μη-αποδεκτές σεξουαλικές συμπεριφορές, που έρχονται σε πλήρη διάσταση με το υψηλό κοινωνικό τους status. Φανερά επηρεασμένος από τις φροϊδικές θεωρίες, και ενδεχομένως από το βιβλίο «Συγγραφείς και Ονειροπολήσεις» (1908) όπου ο Freud προτείνει να εκλάβουμε την καλλιτεχνική δημιουργία ως ανάλογη με το παιχνίδι των παιδιών, άποψη που εξέφρασαν ω γνωστό ο Καντ και ο Σίλλερ, μας δίνει κείμενα που είναι εγγραφές και εκφράσεις εικόνων, αναπαραστάσεις που δηλώνουν σχέσεις εικόνας και λέξεων. Αυτό όμως που θα ήθελα να τονίσω εδώ είναι ότι πέραν από την ευρύτερη γνωριμία του κοινού με τον συγγραφέα Καραγάτση και τις μυθοπλαστικές του

αφηγήσεις, η μεταφορά των έργων του στη μικρή οθόνη φανερώνει την απήχηση του έργου του στο ευρύτερο κοινό αλλά και το ενδιαφέρον του κοινού να μεταβεί από την εικόνα στο κείμενο. Ο ελληνικός κινηματογράφος και η ελληνική τηλεόραση μεταφέρουν τα τελευταία χρόνια λογοτεχνικά έργα ελλήνων συγγραφέων μετατρέποντάς τα σε εικόνες και αναδεικνύουν το γεγονός πως κινηματογράφος, τηλεόραση και λογοτεχνία αποτελούν αφηγηματικές μορφές έκφρασης που συνιστούν ταυτόχρονα αυτόνομες τέχνες, με δικούς τους κώδικες και μέσα έκφρασης.⁵²

Αναμφίβολα πολλά ερωτήματα συνδέονται με το θέμα των σχέσεων εικόνας και κειμένου, ιδιαίτερα στην εποχή μας που ζούμε στον πολιτισμό της εικόνας, όπου οι νέες τεχνικές και η τεχνολογία έχουν αναταράξει τα νερά και έχουν μεταβάλει τον συνολικό χαρακτήρα της τέχνης. Όλες όμως οι ενδείξεις αναδεικνύουν τις δυνατότητες που αυτές οι τέχνες προσφέρουν για να καταστήσουν δυνατή την πρόσληψη ιδεών, συμβολισμών, νοημάτων, κοινωνικών και ανθρώπινων καταστάσεων αλλά και αξιών, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται οι συγκινησιακές και οι αισθητικές. Κυρίως όμως αναδεικνύουν την προθετικότητα και το ταλέντο του συγγραφέα που δημιούργησε το λογοτεχνικό κείμενο αλλά και τις προθέσεις και ικανότητες του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη καθώς και την κριτική ικανότητα ενός ευρύτατου κοινού να προσλάβει, να αναγνώσει ή να ερμηνεύσει το κείμενο και την εικόνα.

Notes

- 1 Η μελέτη αυτή ανακοινώθηκε για πρώτη φορά στο Convegno Internazionale M. Karagatsis: 100 anni dalla nascita, που οργάνωσε το Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, Lingua e Letteratura Neogreca του Università Degli Studi Di Napoli "L'Orientale", (Palazzo Di Mesnil-Sala Consiliare, Napoli-Italia, 27-28 Novembre 2008). Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Πρόεδρο της Οργανωτικής Επιτροπής του Συνεδρίου Καθηγητή Κωνσταντίνο Νίκα, που με τιμά με τη μακρόχρονη φιλία του, για την ευγενή πρόσκληση να συμμετάσχω σ' αυτό, καθώς και τον Παναγιώτη Τσολιά για τις γόνιμες συζητήσεις μας αλλά και για τη συμβολή του στη συγγραφή αυτής της μελέτης με το πληροφοριακό υλικό που μου πρόσφερε σχετικά με το θέμα της τηλεοπτικής μεταφοράς έργων του Καραγάτση.
- 2 Βλ. τη μελέτη, Α. Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, «Τέχνη, καλλιτέχνης και μεγαλοφύα κατά τον Victor Hugo: Οι σχέσεις φιλοσοφίας και φιλολογίας», *Αισθητική και τέχνη. Κριτικές θεωρήσεις*, εκδόσεις Συμμετρία, Αθήνα, 2006, σσ. 433-447.
- 3 Βλ. τη μελέτη, Α. Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, «Ο Πίναξ του Κέβητος και η παρουσία του στη δυτική και την ελληνική γραμματεία. Ut pictura philosophia», *Αισθητική και τέχνη. Κριτικές θεωρήσεις*, ό.π., σσ. 223-260.

- 4 Βλ. σχετικά με το θέμα αυτό Morris Weitz, "Truth in Literature", στο *Introductory Readings in Aesthetics*, edited with an Introduction by John Hospers, The Free Press, Macmillan Publishers, London, σσ. 213-224, και Douglas N. Morgan, "Must Art Tell the Truth", στο ίδιο, σσ. 225-241.
- 5 Ενστάσεις για τη σχέση της φωτογραφίας και της αναπαράστασης εκφράζει ο R. Scruton, σε μια προσπάθεια ανάδειξης των διαφορών που υπάρχουν μεταξύ ζωγραφικής και φωτογραφίας και σε σχέση με την οπτική αντίληψη και εμπειρία. Βλ. σχετικά Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Methuen, London and New York, 1983, σσ. 102-126.
- 6 Βλ. Arthur C. Danto, *Philosophizing Art: Selected Essays*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1999. Η αναφορά είναι από το: Κωστής Μ. Κωβαίου, *Φιλοσοφία και κινηματογράφος*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2002, σ. 9.
- 7 Βλ. Κ. Κωβαίος, μνημ. έργ., σσ. 9-10.
- 8 Βλ. Alan H. Goldman, *Aesthetic Value*, Westview Press, 1998, σσ. 107 κ.εξ.
- 9 Βλ. Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- 10 Βλ. Alan H. Goldman, ό.π., σ. 115.
- 11 Συζήτηση για τη λογοτεχνία και το σινεμά, οργάνωση ΕΚΕΒΙ, Σάββατο 27 Νοεμβρίου 2004, Αποθήκη Γ του Λιμένου Θεσσαλονίκης.
- 12 Βλ. Alex Neill and Aaron Ridley (eds), *Arguing about Art. Contemporary Philosophical Debates*, McGraw-Hill, 1995, σσ. 162 κ.εξ.
- 13 Richard Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, σσ. 256-257.
- 14 Βλ. Ted Cohen, "Television: Contemporary Thought", *Encyclopaedia of Aesthetics*, ed. Kelly, τ. IV, σσ. 369-370.
- 15 Βλ. σχετικά Α. Bazin, *What is Cinema?*, τ. I, transl. H. Gray, Berkeley, University of California Press, 1967, σ. 97. Βλ. ειδικότερα, R. Arnheim, *Film as Art*, London, Faber, 1958 και Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton- NJ, Princeton University Press, 1988.
- 16 Βλ. Συζήτηση για τη λογοτεχνία και το σινεμά, ό.π., σημ. 11.
- 17 Βλ. Gordon Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, Routledge, London and New York, 1997, σσ. 107-109.
- 18 Συζήτηση για τη λογοτεχνία και το σινεμά, ό.π.
- 19 Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος σημειώνει αξιολογώντας τον συγγραφέα Καραγάτση: «Γεννημένος αφηγητής, θέλησε να είναι και σύγχρονος. Πραγματοποίησε τόλμες, που άλλοι δεν θα είχαν τη δύναμη μήτε να τις συλλογιστούν. Η κατάρτισή του αναφερόταν κυριότατα στα σύγχρονα θέματα και μάλιστα τα ψυχολογικά, της ψυχολογίας του βάθους. Ανήκει στη γενιά των συγγραφέων του εικοστού αιώνα, που μεγάλωσαν κ' έγραψαν μέσα στο κλίμα του Freud και των απογόνων του. Πίσω απ' όλα τα κείμενα του Καραγάτση, ακόμη και τα ιστοριογραφικά, υψώνεται σκυθρωπή η φαρδιά σκιά του σκληρού γιατρού της Βιέννης, αυτού του οδοιπόρου των αβύσσων. Ο Freud κατέβηκε, με το πείραμα, με την παρατήρηση, με την ερμηνεία, με την εννοιολογική κατασκευή, ακόμη και με τη διαίσθηση, ίσαμε τα έγκατα του ανθρώπου. Ο Καραγάτσης τον ακολούθησε. Ήταν πλασμένος, προορισμένος, από τη φύση του, να τον ακολουθήσει. Ακόμη και στην υπερβολή...». Βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Η πρώτη επέτειος», *Νέα Εστία*, 823/1961, σσ. 1360-1361.
- 20 Στο ίδιο.
- 21 Βλ. Μ. Γ. Μερκαλής, «Τρεις παράγραφοι της καταρατικής πεζογραφίας», *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση. Είκοσι χρόνια από τον θάνατό του, Τετράδια «Ευθύνης»*, 14, 1981, σ. 53 κ. εξ.

- 22 Βλ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ό.π.
- 23 Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Γ', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003, σσ. 24-25.
- 24 Βλ. Νένα Ι. Κοκκινάκη, *Μ. Καραγάτσης, Ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσωπεία*, Σαββάλας, Αθήνα, 2004, σσ. 48-49.
- 25 Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Επιστροφή στον Καραγάτση», *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση...*, *Τετράδια «Ευθύνης»*, 1981, σ. 10 κ.εξ.
- 26 Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, 1987, 2η έκδοση, Αθήνα, σ. 377.
- 27 Για το έργο αυτό, που είχε θερμή υποδοχή από την κριτική, γράφει ο Ανδρέας Καραντώνης στα *Νέα Γράμματα*, το 1935: «Νομίζω πως το αίσθημα που δοκιμάζει κανείς κάθε φορά που πρωτογνωρίζει ένα γνήσιο έργο τέχνης είναι μια παράξενη ευεξία, σα να στρέφεται ξαφνικά η ψυχή σου προς τη λυτρωτική θέα του δημιουργικού νου και να δένεται μαζί της άμεσα και αβίαστα».
- 28 Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Β', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2003, σσ. 566-570.
- 29 Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Μ. Καραγάτσης, Νεανικά διηγήματα, Εισαγωγή*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα, 1993, σσ. 41-57. Βλ. επίσης Νίκος Αθανασιάδης, «Ο Μ. Καραγάτσης και η εποχή του», *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση...*, ό.π., σσ. 20-26, και Γιάννης Χατζίνης, «Οι δαίμονες του Καραγάτση», *Νέα Εστία*, 823 (1961), σ. 1378.
- 30 Βλ. γενικότερα, R. Beaton, *An Introduction to Modern Greek Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1994, σσ. 145- 146. Βλ. επίσης Νένα Ι. Κοκκινάκη, *Μ. Καραγάτσης. Ο συγγραφέας και τα λογοτεχνικά προσωπεία*, Σαββάλας, Αθήνα, 2004.
- 31 Βλ. Ιουλία Ιατρίδη, «Ο Καραγάτσης και οι ήρωες του», στο *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση, Τετράδια Ευθύνης*, 14, 1981, σσ. 33-48.
- 32 Βλ. Στάθης Βαρούκος, *Ελληνική τηλεόραση. Οδηγός τηλεοπτικών σειρών 1967-1998*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1998, σσ. 24-5.
- 33 Στο ίδιο, σ. 80.
- 34 Στο ίδιο, σ. 25.
- 35 Στο ίδιο.
- 36 Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού...*, τ. Γ', σ. 74.
- 37 Βλ. σχετικά Στάθης Βαλούκος, *Ελληνική τηλεόραση. Οδηγός τηλεοπτικών σειρών 1967-1998*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1998, σσ. 80 και 184. Βλ. επίσης κριτική παρουσίαση στη Ραδιοτηλεόραση, 6-12 Ιανουαρίου 1979.
- 38 Στο ίδιο, και γενικότερα στην Εισαγωγή για στοιχεία σχετικά με την φυσιογνωμία της ελληνικής τηλεόρασης, σσ. 9-50.
- 39 Βλ. σχετικά Georg Lukacs, *Studies in European Realism. A Sociological survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*, The Merlin Press, London, 1978, σσ. 85-87.
- 40 Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού...*, τ. Β', σσ. 121-123.
- 41 Στο ίδιο, τ. Γ', σ. 122.
- 42 Στο ίδιο.
- 43 Βλ. Σ. Βαλούκος, *μνημ. έργ.*, σ. 149.
- 44 Βλ. *Μ. Καραγάτσης, Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου/Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα, 2008, σ. 19.
- 45 Στο ίδιο, σ. 121.
- 46 Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι μάσκες του ρεαλισμού...*, ό.π., τ. Β', σσ. 56-557.
- 47 Βλ. Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ. 45.
- 48 Βλ. Πέτρου Γλέζου, «Ο Μ. Καραγάτσης ως διηγηματογράφος», *Επανεκτίμηση του Μ. Καραγάτση*, ό.π., σσ. 27-32.
- 49 Στο ίδιο, σ. 151 .
- 50 Βλ. εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 18/09/2008.
- 51 Βλ. Μ. Καραγάτσης, *Κριτική Θεάτρου, 1946-1960*, Πρόλογος από Κώστα Γωργουσόπουλο, Εισ. -Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1999.
- 52 Βλ. *Το βιβλίο στο σινεμά*, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου,-Υπουργείο Πολιτισμού.